

The Journal of Baroque Studies

International Institute for Baroque Studies
University of Malta



L-Università
ta' Malta

Number 04
Volume 02

2020



Contents

'I resolved to profess myself a Catholic': Boswell, Gibbon, Sterne and the Dangerous Allurements of Roman Catholicism <i>Charmaine Falzon</i>	5
L'ostentazione innovatrice. L'architetto Giuseppe Zimbalo e i canoni del barocco salentino <i>Mario Spedicato</i>	35
La 'libreria' seicentesca di palazzo Imperiali nel principato di Francavilla in Terra d'Otranto <i>Davide Balestra</i>	55
Europa in dialogo nel Seicento tra tolleranza e guerre di religione <i>Alfredo di Napoli</i>	75
Angelicus Maria Müller and Melita Triumphans. An Austrian friar and historian describes Malta <i>Thomas Freller</i>	95
Comportamenti e pratiche di lettura al femminile in Italia e in Francia nel XVII secolo <i>Nemola Chiara Zecca</i>	115
Written Fragments of a Dispute: Enclosing Monastic Spaces in Early Modern Malta <i>Petra Caruana Dingli</i>	135
Carlo Magri e il suo contributo al teatro Barocco Maltese <i>Mario Pace</i>	155

Carlo Magri e il suo contributo al teatro Barocco Maltese

Mario Pace – University of Malta

Vincenzo Laurenza definisce il '600 come 'il secolo più splendido, forse, per la cultura maltese, poiché in esso le arti, le lettere, le scienze gareggiarono a rendere più bella e gloriosa l'isola dei Cavalieri'.¹ Si tratta di un'epoca in cui la letteratura maltese fosse modellata su esempi della vicina penisola in quanto la lingua maltese non era ancora autonoma e la comunicazione letteraria fu dominata dall'italiano e dal latino. Inoltre, durante l'epoca dell'Ordine dei Cavalieri, che si stabilì nelle isole maltesi nel 1530 e le tenne come feudo del regno delle due Sicilie fino al 1798, a Malta si continuava ad usare l'italiano e il latino come le lingue ufficiali in quanto l'isola, 'visse all'interno della sfera culturale italiana, e italiana fu perciò la sua letteratura fino all'avanzato Ottocento'.²

Si deve sottolineare il fatto che per quanto riguarda l'attività teatrale a Napoli, in Sicilia e a Malta, contrariamente a quanto avvenne in città maggiori e anche minori dell'Italia centro-settentrionale, fra il

-
- 1 V. Laurenza, *Il contributo di Malta alla letteratura italiana*. In AA.VV., *Civiltà maltese* (Roma: Edizioni maltesi, 1940), 194. Questo saggio era apparso la prima volta in *Il giornale di politica e di letteratura* (Anno X, fasc. 11-12, novembre-dicembre 1934), 527-566. Vincenzo Laurenza, allievo dello Zumbini a Napoli e per moltissimi anni professore di letteratura italiana all'università di Malta, è autore di alcuni saggi originali sulla letteratura italiana a Malta.
 - 2 G. Mangion, *Giovan Francesco Buonomico, scienziato e letterato maltese del Seicento*. In *Studi secenteschi* 12 (1971), 285.

Quattro e il Cinquecento non si formò una tradizione teatrale vera e propria, in quanto sviluppò in ritardo e raggiunse il suo momento più significativo solo agli inizi del Seicento. Infatti nel Seicento barocco, il carnevale, l'arrivo in città di capitani vittoriosi, l'assunzione dei principi al trono di Spagna e altri avvenimenti simili, davano occasione per celebrazioni ufficiali che consistevano, non solo di banchetti e balli, ma anche di rappresentazioni teatrali.³ Di conseguenza, con la commedia dell'arte anche il gusto del teatro spagnolo s'insinua fra i siciliani e i maltesi, colpendo l'immaginazione ed appagando il gusto di quella società molle, che amava il nuovo, l'esagerato, il barocco.

Tra le manifestazioni che maggiormente contribuirono alla formazione ed all'evoluzione dell'apparato festivo maltese dell'età barocca, senza dubbio quelle civili, nel senso di festeggiamenti occasionali che traevano spunto dalle circostanze più disparate ma in gran parte legate alla vita di corte e al calendario liturgico, meritano un posto di preminenza. Per quanto riguarda i festeggiamenti civili, i motivi possono essere riassunti in due punti fondamentali: il fine della festa sorta come strumento pubblicitario delle corti e la munificenza del gran maestro o del principe, che non solo non pone limite a queste manifestazioni ma anzi le favorisce e le incrementa in quanto simbolo della sua potenza. Molto spesso, infatti, queste feste traevano spunto dagli avvenimenti legati alla vita di palazzo o di corte: il compleanno

3 Sarebbe importante ricordare che in questo periodo a Malta, mentre il teatro d'ispirazione religiosa consentiva rappresentazioni anche al di fuori del periodo carnevalesco, altri generi di teatro furono attivi solo in occasione del Carnevale. Paul Xuereb, a pagina 13 del suo libro *The Manoel Theatre, a short history*, dice che nel 1660, una compagnia di attori ricevette dei pagamenti per una commedia che avevano recitato nel periodo di Carnevale nell'Auberge d'Italia. E Joseph Eynaud, nel suo articolo *Il teatro melodrammatico maltese del Settecento* in Alfredo Luzi, ed., *Quaderno italo-maltese* (Metauro Edizioni, 2000, p. 65) dice che dieci anni prima, cioè nel 1650, 'si trova l'approvazione di 30 scudi per la rappresentazione di un'opera tragica, per la quale si richiedeva una grande spesa, come si trova registrato nel verbale del 5 febbraio dello stesso anno'. E ancora prima di questo evento, esattamente nel 1639, in conseguenza dei tumulti successi nel carnevale, venne proibito l'accesso alle donne nella Albergia e levato il palco (che fu rimesso poi quattro anni dopo).

o l'onomastico del gran maestro o di qualche monarca dell'Europa cristiana, una vittoria militare, matrimoni o battesimi reali, erano altrettanti pretesti per cicli di manifestazioni che talvolta si protreavano per intere settimane. I festeggiamenti religiosi, invece, costituiti dalle celebrazioni di ricorrenze fondamentali del calendario liturgico, si possono dividere in due categorie. Nella prima rientrano le celebrazioni di partecipazione totale, cioè quelle che venivano celebrate in tutta l'isola come in occasione della festa del Corpus Domini o di Natale, mentre nella seconda categoria troviamo i festeggiamenti dei santi protettori nei vari villaggi così come i festeggiamenti dei singoli ordini religiosi presenti nell'isola.⁴

Infatti il periodo che va dalla seconda metà del secolo XVI fino alla metà del '700, vide, nelle isole maltesi, oltre a grandiose celebrazioni a carattere politico (basti pensare alla vittoria ottenuta dai Cavalieri nel Grande Assedio sui Turchi nel 1565), anche numerosissime celebrazioni a carattere religioso e devozionale che contribuirono in maniera determinante al trionfo della festa barocca. Parallelamente alla nobiltà, il clero, come ceto dominante articolato nei numerosi ordini religiosi presenti nelle isole maltesi, appare impegnato, soprattutto sotto la spinta gesuitica, in un'azione di propaganda controriformistica che è al tempo stesso pretesto per innalzare il prestigio del proprio istituto.

Anche se delle volte è difficile distinguere concretamente tra celebrazioni civili e celebrazioni religiose perché notevoli sono le interferenze tra le due sfere,⁵ le prime si impernavano essenzialmente

4 Durante il Seicento ci furono molti ordini religiosi presenti nell'isola, come, per esempio gli carmelitani scalzi (arrivati nell'isola nel 1625), i francescani (presenti a Malta in questo periodo ci furono quelli conventuali, quelli cosiddetti minori e anche i capuccini), gli agostiniani, i carmelitani, i domenicani (i quali avevano aperto un loro convento a Vittoriosa due anni prima della venuta dei Cavalieri di San Giovanni), i gesuiti e altri. Per avere un quadro completo di questi ordini si veda: A. Bonnici, *L-istituti ta' hajja kkonsagrata* (Malta: Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2000).

5 Una delle novità spettacolari che vennero ad inserirsi nella tradizione festiva maltese ufficiale, sia quella civile che religiosa, fu costituita dai giochi d'artificio, che entrarono a ravvivare, insieme alla ingombrante bizzarria degli ornamenti dei cavalieri, l'effetto visivo degli ormai tradizionali spettacoli. Bisogna anche tenere in mente che ad accrescere la suggestione di questi spettacoli collaboravano in non

su alcuni tipi di spettacolo, tra i quali mascherate, giostre, cuccagne e rappresentazioni teatrali. Queste rappresentazioni, allestite in varie occasioni nel corso di questo secolo, per diletto di cortigiani e per lode e adulazione dei sovrani, erano nient'altro che festeggiamenti occasionali, parte del consueto apparato adulatorio in cui scenografia e dialogazione tenevano una funzione meramente strumentale. Questo gusto per gli spettacoli si diffuse e condizionò in misura sempre maggiore l'organizzazione del tempo libero nelle corti, tanto che alle rappresentazioni o farse allegoriche si affiancarono via via anche le farse giocose, più propriamente teatrali. E per la rappresentazione di queste feste teatrali organizzate dalla corte, si dovevano erigere teatri provvisori, nei giardini, in qualche sala o nel largo antistante il Palazzo, o meglio l'albergia, data l'inesistenza di un teatro pubblico nell'isola.⁶

Ed è proprio in questo periodo che visse Carlo Magri, un intellettuale di formazione ecclesiastica.⁷ Da ragazzo egli ebbe la sua prima educazione nel collegio dei Gesuiti a Malta. È probabile che il Magri abbia acquisito un certo amore per il teatro proprio da questo collegio e dagli stessi padri gesuiti, dato che, nell'ambito della vita dei collegi della Compagnia di Gesù sorti un po' in tutta Europa, spicca il teatro gesuitico come mezzo per l'educazione e la diffusione della cultura ispirata ai principi della fede cattolica.

Traduttore di latino, autore di una 'lettera circa le pitture del settimo secolo' e di un libello in difesa del valore maltese contro delle calunnie fatte da Girolamo Brusoni,⁸ drammaturgo autore di due

poca misura le tenebre della notte, allora poco attenuate dalla scarsa illuminazione urbana.

- 6 Fino alla metà del secolo XVIII, oltre alle *Serenate* o *Cantate* che si tenevano nelle piazze pubbliche per festeggiare qualche avvenimento speciale, si celebrava anche la bella festa del Calendimaggio nella piazza principale della Valletta nel pomeriggio del 30 aprile. Sotto gli auspici del capitano della città, si rappresentava un breve dramma musicale, una *cantata*, una *serenata* con grande partecipazione da parte del popolo locale.
- 7 Per informazioni sulla vita e le opere di Carlo Magri si veda: M. Pace, *Marco Largi ovvero Carlo Magri drammaturgo maltese (1617 - 1693). Vita e opere*. Malta: Midsea Books, 2018.
- 8 Girolamo Brusoni nacque a Badia polesine intorno al 1614. Autore di una settantina di opere, tra stampate ed inedite, il Brusoni fu un uomo di fervido ingegno ma di

commedie, uno degli arcipreti più eminenti, non senza alcuna polemica, della Matrice di Gozo, il Magri può considerarsi tra le personalità più interessanti e significative che Malta abbia avuto in questo periodo. Grazie alla sua visione del mondo di intellettuale cattolico che lo aiuta ad esprimere valori, tabù, consuetudini, un'ideologia e un'eticità che si rivelano, nell'insieme, estranei alla cultura classica, riesce a diventare personaggio e autore noto non solo a Malta ma anche e soprattutto nella vicina Sicilia, in Italia e altrove.

Tra i lavori più importanti di Magri troviamo due commedie, entrambe scritte sotto il nome anagrammatico di Marco Largi, maltese: la prima nel 1672 intitolata *La regia è un sogno, ovvero la Costanza*. La seconda, nel 1674, intitolata *Chi la dura la vince, ovvero Teodolinda*. La prima dei due ha sicuramente trovato maggior fortuna, non solo in Italia ma anche in altri paesi europei. Infatti, di questa prima commedia scritta da un maltese che fu mai pubblicata, esistono varie copie a Roma⁹ e in altre città italiane ed europee.¹⁰

In queste due tragicommedie, Carlo Magri usa tutti gli ingredienti dell'intreccio (travestimenti, rivalità, agnizione), tutti i tipi (giovani, pedanti, mezzane) e la tecnica dei lunghi ed elaborati dialoghi, propri della commedia cinquecentesca, introducendo però anche alcuni personaggi minori che sembrano essere veramente presi dalla vita reale per la loro semplicità ed inseriscono una pennellata di realismo nella sceneggiatura convenzionale. Queste due commedie

natura irrequieta, tanto che, da giovane, tre volte vestì e tre volte gettò l'abito di certosino. Per maggiori approfondimenti sulla vita e sui lavori del Brusoni si veda, Franco Lanza, ed., *La gondola a tre remi* (Milano: Marzorati Editore, 1971).

9 Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele Roma, 35.5.B.28.5; Biblioteca Casanatense Roma, Comm.273/1; e R.C.V.

10 Sempre della stessa edizione del 1672, si trovano due copie nella *Bibliothèque Nationale* di Parigi (collocazione: Yd. 4792, e Yd. 5003); un'altra copia si trova nella Biblioteca Nazionale di Firenze (12. 2. O. 1, Tragicom. Vol. VI, no. 4); e un'altra si trova nel *British Museum* di Londra (638. a. 43 (3)). Si veda D. E. Rhodes, *La stampa a Viterbo, 1488 – 1800* (Firenze: Olschki. MCMLXIII). Quest'ultima copia si trova adesso nella *British Library* esattamente nella sezione *London collection for consultation* nelle *London Reading Rooms*, dato che tutte le collezioni di libri, manoscritti e riviste custodite nel *British Museum* sono state trasferite alla *British Library*.

LA REGIA

E VN SOGNO,

Ouero

LA COSTANZA.

TRAGICOMEDIA

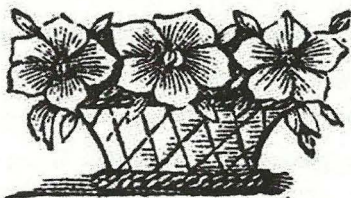
DI MARCO LARGI MALTESE:

DEDICATA

*Al Eminentiss. e Reuerendiss. Sig. e Padro
Colendissimo*

**LSIG. FRA D. NICOLO
COTTONERO**

Gran Mastro, e Prencipe di Malta &c.



in VITERBO, per il Martinelli.

Con licenza de' Superiori.

Figure 1: Il frontespizio de *La Regia è un sogno, ovvero La Costanza*, pubblicata nel 1672. (Biblioteca Casanatense di Roma)

presentano situazioni interessanti e piene di senso umano con un intreccio che si scioglie nel modo più spontaneo, senza espedienti artificiosi e senza l'intervento di circostanze estranee, facendo uso di due novità importantissime; riducendo i cinque atti soliti in tre e introducendo il plurilinguismo. Questa divisione, nelle commedie del Magri, in tre invece che in cinque atti per dichiarata ribellione alle regole aristoteliche, è indubbiamente segno del gusto dei tempi che siolgevano a modelli forestieri, mentre la mescolanza, di lingue e di dialetti (italiano, latino, napoletano, siciliano) diventava un espediente frequentissimo della commedia letteraria del Seicento.

Si tratta di due commedie con una trama complicata in cui l'intrigo scenico scioglie la vicenda solo all'ultimo, con i soliti travestimenti, fughe, riconoscimenti e nozze finali. Infatti le commedie poggiano il loro leit-motiv scenico sul matrimonio irrealizzabile, ossia sull'amore contrastato che dopo tumultuose vicende si chiude con giuste nozze. E mentre da un lato mancano tutti gli elementi fantastici e soprannaturali di chiara ispirazione barocca, dall'altro troviamo delle vicende avventurose e delle agnizioni, piene di colpi di scena e di risorse impreviste e stupefacenti.

La trama di queste commedie del Magri è piuttosto simile alla trama di altre commedie scritte da drammaturghi napoletani e siciliani suoi contemporanei. Quella de *La regia è un sogno* e di *Chi la dura la vince*, che si svolge nella reggia di Maiorca e in quella di Milano rispettivamente, e in cui, dopo tutta una serie di travestimenti, sospetti, gelosie, buffonate, duelli mancati e inganni tramati a fin di bene, e nel momento in cui pare che il nodo dell'azione diventi più intrigato la favola s'avvia facilmente al lieto fine e si conclude con un doppio sposalizio, come del resto succede secondo il rituale dell'epoca, è molto simile a quella di *Gli sposi ingannati*, di Francesco Cavanna (1624). Anche qui troviamo due coppie di innamorati, i quali, vedendo il loro amore non corrisposto decidono di aiutarsi scambievolmente. Però, contrariamente a quanto accade nelle commedie del Magri, entrano in scena elementi inverosimili che, dopo numerosi intrighi, inganni, agnizioni e colpi di scena, portano allo scioglimento dell'azione e

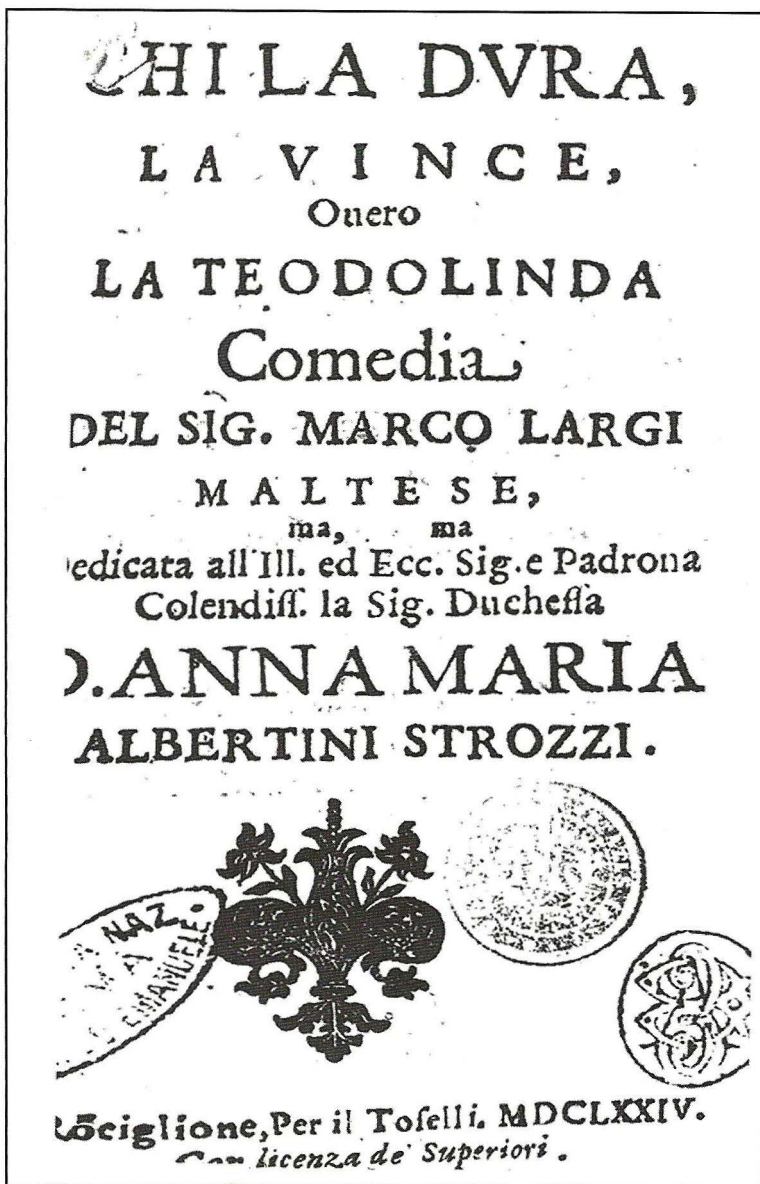


Figure 2: Il Frontespizio de Chi la dura la vince ovvero La Teodolinda, pubblicata nel 1674. (Biblioteca Nazionale Centrale V. E. di Roma)

agli sposalizi delle due coppie. Un'altra commedia con trama simile è *Inganni d'amore* di Vincenzo Errante (1603) in cui dopo avventure notturne, bastonature, rapimenti, fughe, e dopo l'immancabile provvidenziale agnizione, seguono le prevedibili nozze che soddisfano le aspirazioni dei protagonisti. Simili intrighi d'amore e solita conclusione troviamo anche in *La notti di Palermu* di Tommaso Aversa (1638), dove dopo diversi e svariati equivoci e fraintendimenti, alla fine il nodo drammatico si scioglie felicemente e la commedia termina con numerosi matrimoni. Simile trama anche ne *La Gostanza* di Niccolò Amenta (1699) che termina con tre matrimoni, tra la commozione di tutti. Un'altra commedia con trama simile è *I fuggitivi amanti* di Prospero Bonarelli (1642) dove tutto gira attorno al travestimento di due giovani innamorati e dove, dopo una serie di strani avvenimenti e colpi di scena, la scena si avvia ad una felice conclusione con matrimoni e il compiacere di tutti.

Troviamo, come del resto si trova in moltissime commedie del Seicento, l'uso di battute dialettali come uno degli espedienti per destare il riso, così come il tipo del napoletano che parla sguaiatamente il suo dialetto, nella veste di Cardellino nella prima commedia e di Broccolo nella seconda. Evidentemente non si tratta di maschere originali inventate dal Magri, (basti pensare ai servi della Commedia dell'Arte), ma sono certamente maschere dipinte con molta vivacità. Il servo Broccolo, ad esempio, al contrario di tanti altri servi del teatro contemporaneo che rimangono delle maschere stereotipe, si distingue per il suo vitalismo basato sulla semplice filosofia dell'arte del saper arrangiarsi.¹¹ Basta leggere il seguente dialogo che ha con il suo padrone Elmondo per capire quanto sia furbo e che ama la pelle molto di più del padrone.¹²

ELMONDO: Da Tigre sì fiera aiutimi il Cielo, ma che sarà? Da' tradimenti non temo, né del suo ferro, mentre dalle

11 A. Cassola. *Malta-Italia: rapporti linguistici, letterari e culturali dal 1400 ad oggi*. In Luzi, ed. *Quaderno italo-maltese*, 9-18.

12 *Chi la dura la vince*. Atto I, Scena X

sue mani guardingo n'andrò.

BROCCOLO: O patrone mio bello, manco male, che t'haggio trovato a primma botta, priesto partimmoce da cca mo' a chesta pedata: autramente sarrimmo ruinati tutti dui.

ELMONDO: Che novità, Broccolo, è cotesta?

BROCCOLO: E' 'na mala novità per te, e me dispiace, che la desgratia toia non sarrà senza la ruina mia.

ELMONDO: O Bene mio, ca' non haggio proprio core de te lo dicere; però fuimmo de sto paese mo', senza ire sapendo autro, perché dice lo proverbio, che chi ha tiempo no' aspetta tiempo, e chisto caso ha chiú besuogno de tiempo, che de tornise .

ELMONDO: Hor via, su' finiscila.

BROCCOLO: La Principessa te vole muorto, vuola senti' meglio?

ELMONDO: Com'il sai?

BROCCOLO: Io l'haggio sentuto co st'uocchie, e visto co st'aurecchie mo' proprio, quando la Prencipessa i va dicenno, mozzetandose lo dito: "Albertina, tu me la pagarai; io de lo sangue tuo satorare me voglio".

ELMONDO: Già t'ho inteso, non occ'altro .

BROCCOLO: Addonca à no pericolo de chisto, chesta è la resolutione, che pigli? O sfortunato Vuruocculo, chi

me l'havesse ditto, d'havere scampato le forche à
Napole pe' paricchi delitti commissi pe' venire à
morire innocente à Milano; o veramente de tornare in
Sardegna aucielo de mala nova , che lo Patrone mio
si stato ucciso vestuto de femmena: uh, uh, uh!

ELMONDO: Va via, non più parole.

BROCCOLO: Patrone mio bello, già che si' risoluto de voler' esser'
acciso pe' forza; fatte almanco conscientia da
pagarme prima chillo poco salario, ch'avanzo, acciò
me ne pozza tornare, co' spegnarme certe coselle,
che mi trovo empegate a' la taverna, perché te
prometto de iremenne mo', pede cada pede, seza
fermareme 'no pizzeco à sto paese marditto, dove
non me veo sicuro de camparce manco n' hora.

ELMONDO: Bene, bene, sarà mia cura.

BROCCOLO: Lo priesto se nota; io vao 'n tanto a farne lo fagotto;
de lo riesto io non me voglio ire pigliando autro
affanno; chi vuo' lo male iuorno s'haggia lo male
iuorno, e lo mal'anno.

Sempre in chiave comica troviamo anche il ribaltarsi della
dignità del personaggio, in un gioco di travestimenti cui tende lo stesso
tema centrale dell'amore, nel continuo scambio dei rispettivi innamorati,
negli errori di persona, in un moltiplicarsi di trovate intese ad alimentare
il puro gioco scenico. Questo motivo del travestimento è un luogo
comune del teatro dell'epoca, come lo è anche la caratterizzazione
dei personaggi principali che qui si comportano in maniera stilizzata
secondo la retorica comportamentale di ciascun ruolo: frasi ad effetto,
interiezioni, appelli al cielo e al destino. Questi travestimenti, che
producono una sorta di finzione nella finzione e di teatro nel teatro,

sono una delle caratteristiche principali del teatro barocco. Il tema dello scambio e dei travestimenti genera tutta una serie di equivoci, in un gioco metamorfico di gusto manieristico, intorno a cui si svolge l'azione.

Dall'altro canto poi, da notare, per esempio, la mancanza di lazzi rozzi e di una comicità sboccata, e come il drammaturgo maltese tenta di allontanarsi quanto possibile dal linguaggio sconvenevole usato in molte delle commedie dei suoi contemporanei. E data la sua formazione religiosa, il Magri, forse per scrupolo appunto religioso, evita di nominare il *sommo Iddio* nelle sue commedie anche se, allo stesso tempo è evidente la taccia di paganesimo.

Come ho già accennato, l'ordito di questa commedia è lo stesso che troviamo nell'abbondante produzione comica erudita del Cinquecento e dell'inizio del Seicento: due giovani che si amano, ma il loro affetto viene ostacolato per diverse ragioni. Poi un inopinato e lieto accidente ne favorisce le nozze. Troviamo la solita tela di amori contrastati, il servo astuto ossessionato dal desiderio di mangiare e di bere, a cui è affidato l'uso del dialetto, tutto secondo schemi già noti, ma con un accentuato numero di colpi di scena e con un complicarsi delle avventure, caratteristiche molto simili a quelle che troviamo nelle commedie dei contemporanei del Magri. Non si può fare a meno, però, di sottolineare come, a differenza dagli esempi sia della commedia erudita che da quella improvvisa, siano sparite quasi del tutto le maschere mentre la comicità non si basa più su fantasie e virtuosismi tipici dell'esercizio della professione del comico. Inoltre, e questo è forse ancora più importante, è da notare nelle commedie del Magri l'assenza di trivialità e di oscenità nel linguaggio e nel gesto degli innamorati, i quali non si esprimono più in un linguaggio sconvenevole, come fanno molti degli innamorati nelle commedie contemporanee a queste del Magri. Per dare un solo esempio, si può notare il modo diverso con cui esprimono i loro impulsi sensuali Riccardo e Costanza nella *Regia* del Magri con quello di Oriana e il finto Giulio nella *Servitù d'amore* di Antonio Cavanna.¹³ Mentre nel primo caso, Riccardo e

13 Francesco Cavanna, *Servitù d'amore* (Palermo: Cirillo, 1624).

Costanza, benché innamorati, non si lasciano travolgere dalle passioni e usano un linguaggio decente e costumato in linea con la convenzione petrarchesca che sta alla base del lessico galante:

COSTANZA: Se questo cuore coll'idolo mio è concatenato,
dovunque ei moverà il passo, sarò a seguirlo costretta.

RICCARDO: Dunque sino l'ultimo mio respiro qui fisso mi fermerò
ad adorarti.

COSTANZA: Ed io sino l'ultimo mio fiato, ad incenerirmi nel
vostro ardore sempre immobile starò.

RICCARDO: Qual animo d'ambidue darà dunque spirto di
separarci? (I, 1a)

Nella *Servitù d'amore*, Oriana, quando riesce a trarre in casa sua il finto Giulio, di cui si era incapricciata credendolo maschio, cerca di ricorrere alla violenza, e vedendo che Giulio cerca di calmarla, lo rimprovera in modo garbato :

ORIANA: Io credo certo che siete cieco o vero non siete huomo
come gli altri che portano brache.

GIULIO: In quanto a quel che da me vuole la vostra padrona
voi dite la verità, perché io non posso, benché volessi,
darle soddisfazione”.

Le ragioni per questi cambiamenti operati da Carlo Magri indubbiamente sono l'influenza dell'ambiente clericale con la conseguente attenta vigilanza della censura ecclesiastica, e la logica di uno spettacolo che fosse non solo divertente ma anche esemplare dal punto di vista morale. Detto ciò però, non significa che nelle commedie del Magri non si trovino battute caratterizzate da un linguaggio

vivace, con gioco di parole ed effetti espressionistici, burleschi, basso-comici, ma significa che sono spariti molti dei discorsi retorici e delle esagerazioni dalle battute dei protagonisti. Ecco per esempio la vivacità di terminologia usata quando Cardellino parla di Costanza nella sesta scena del terzo atto de *La regia è un sogno*:

..... Mancomale su: Povera Principessa che male poi ha essa fatto finalmente? Si ritrovò in compagnia di un uomo, e ben? E' tanta gran cosa aver fatta una scappatella, che gran male sarà? Mah! O ha svergognato lo parentado? Ma quando l'uomo si rende insaziabile di scialare, tutti lo compatiscono. E' giovane alla fine, il senso e la carne vogliono fare il loro corso, si nè? E la donna non ha senso ancor essa, che è fatta di stucco forse? E non è di carne come noi, che meraviglia sarà mai, se li pizzica qualche volta? Ma quell'altro matto di maestro che si credeva che Costanza sarebbe giustiziata senz'altro, è però disperato.....

Queste commedie mostrano una certa maturità di pensiero e di espressione da parte di Carlo Magri che raramente si trova in altri scrittori maltesi del Seicento. Le azioni delle commedie del Magri, nonostante il fatto che in quell'epoca il pubblico preferisse le scene ridicole e i lazzi volgari della commedia dell'arte o a soggetto, sono finalizzate al moralismo anche se forse non destavano grande interesse. Potrebbe darsi il caso che il drammaturgo maltese si era reso conto che le esigenze del pubblico iniziassero a mutarsi rispetto alle esigenze di quello cinquecentesco dove si prendeva tutto senza scrupolo e senza scelta, importava solo divertirsi e si dava pochissima importanza al bello, al buono, alla verità, alla naturalezza, all'arte. La gente non andava a teatro per imparare a pensare ma solo per piacere, per spasso, per evasione e di conseguenza erano i lazzi sguaiati, le pagliacciate puerili, le fughe generali, e gli equivoci osceni che piacevano di più al pubblico in generale, con i soliti rapimenti, travestimenti e riconoscimenti. Più le trame contenevano avvenimenti straordinari e meravigliosi, più colpivano l'immaginazione ed appagavano il gusto del pubblico che

amava il nuovo, l'esagerato, il barocco.¹⁴

Poi, verso la fine del Seicento, la massa degli spettatori non rimane più una folla che assiste dal di fuori ad uno spettacolo ma diventa partecipe a una cerimonia che è a spazio totale e collettiva, con crescente curiosità per l'intrecciò ingegnoso, per la varietà delle scene e per la ricchezza delle apparenze. Questo succede anche perché le rappresentazioni si tenevano nei palazzi signorili o nei teatri con la conseguente partecipazione di un pubblico eterogeneo nelle sue componenti, sia nel senso della diversità delle classi sociali, sia nel senso della molteplicità delle congregazioni laiche e religiose. E le commedie del Magri, grazie al continuo accavallarsi degli avvenimenti, alla diversificazione delle situazioni, ai colpi di scena continui e alle agnizioni, richiedevano uno spettatore particolarmente vigile. Il Magri si era reso conto che il popolo che si interessò alla rappresentazione, voleva comprendere pienamente, voleva argomenti che gli fossero vicini e che gli appartenessero, voleva fatti e personaggi che rispondessero alle sue attese e che parlassero un linguaggio più semplice e più diretto. E Carlo Magri ha tentato di adattarsi a questa realtà, di coltivare le nuove tendenze del pubblico per risuscitare il suo interesse, anche se, molto spesso, il riferimento al reale si riduce soltanto all'uso del triviale, e alla vita ci si accosta solo per fugaci cenni

Nel suo tentativo di adattare le commedie a queste nuove realtà, Carlo Magri eliminò il prologo, ridusse al minimo l'ineducazione e la volgarità dei servi, l'immoralità del parlare e dei portamenti amorosi così come la sveltezza del 'pedante' che destava il riso provocando piuttosto la beffa che il piacere. I soliti tipi o personaggi che erano così popolari nelle commedie cinquecentesche come la cortigiana, il parassita, il capitano, il vecchio amoroso, spariscono dalle sue commedie mentre al pedante viene assegnato un ruolo più centrale rendendolo parte integrante dell'azione alla quale partecipa. È ovvio che il Magri volesse conformare la commedia ai costumi e al linguaggio schietto del popolo tenendosi alquanto lontano dalle sensualità e dalle scurrilità dei suoi predecessori. Nelle sue commedie si intravede anche un intento di

14 Pace, *Marco Largi ovvero Carlo Magri*.

moralità attraverso la sana condotta delle fanciulle e i buoni sentimenti dei giovani. Questo è sicuramente dovuto al fatto che Carlo Magri, oltre ad essere un commediografo, fu anzitutto un uomo religioso, a cui evidentemente non piaceva mettere in bocca ai suoi personaggi gli scherzi equivoci e sguaiati tanto comuni ai suoi contemporanei.

Queste due commedie del Magri appartengono ad un genere di teatro che non nasceva dal popolo, ma che semmai era fatto per il popolo da un letterato religioso, e possiedono una loro fisionomia che la contraddistingue rispetto alla maggior parte delle esperienze simili di quel tempo. Prima di tutto, per la sua volontà di rimanere lontano dagli artifici e dalle complicazioni del teatro barocco. Secondo perché nonostante i casi avversi, le incomprensioni e la follia, Carlo Magri riesce a trasmettere il senso di destini che si incontrano e che sono destinati alla felicità. Paragonate alla falsità, al groviglio caotico, alla trivialità dei drammi precedenti italo-spagnoli, queste commedie spiccano per la loro semplicità nel parlare, la pulitezza nel linguaggio, e il decoro nel complesso dell'azione.

Un'ultima considerazione. I testi di queste opere sono certamente concepiti per garantire l'assoluta prevalenza dello spettacolo, facendo del Magri l'autore dell'evento teatrale in quanto evento scenico. E questo a prescindere dal fatto che le opere siano state o no realmente messe in scena sotto la sua direzione. Carlo Magri, accademico, religioso e letterato, è uno dei pochi, se non l'unico della tradizione drammaturgica maltese secentesca, a riconoscere l'importanza del teatro come fatto autonomo e seppe dare un originale contributo al teatro barocco, qualunque sia la riserva che noi lettori moderni possiamo formulare sui limiti artistici del suo intervento.